HIGÜEY: EL FANDANGO Y EL PERICO RIPIAO

Por Francisco Guerrero Castro

De la obra “Origen, Desarrollo e Identidad de Salvaleón de Higüey” de Francisco Guerrero Castro. Los escritos de este autor se pueden utilizar para actividades educativas sin fines de lucro. ISBN 978 9945 469 46 2.

El campesino de Higüey se caracterizó por meditador que comprendía el rol de la vida, la sexualidad, el respeto a los mayores y los ciclos de la vida. Entre las costumbres higüeyanas las más representativas son la música y el baile. Fue muy del gusto popular el “fandango” que precedió a lo que hoy es el “perico ripiao”. Pero hagamos un recorrido desde los tiempos de la colonia para llegar al “fandango”. Nuestros aborígenes transmitían todos los sucesos de su historia por medio de canciones, pero todo se perdió en el tiempo.

El romance es mencionado por los cronistas desde los primeros días de la conquista. “En la memoria de cada capitán, de cada soldado, de cada negociante, venía de España algo del entonces popular romancero español.”[1] Cuando en 1544 retornan de España la virreina Doña María de Toledo y Las Casas trayendo los restos del primer Almirante en las naves venían “los seglares tañendo guitarras y cantando romances”.[2] En los tiempos de la Colonia se cantaban “loas a lo divino o cantares piadosos, la media tuna, el guarapo, el galerón y los seises”.[3] Una copla famosa era: “Señores ya yo me voy/quien se acordará de mi, /se acordará la tinaja, /por el agua que le di”. Las expresiones musicales populares más conocidas en Salvaleón de Higüey fueron el fandango, los palos y la salve.

Los tambores utilizados cuando bailaban “fandango” eran en forma de cilindro con cuero de chivo, la parte derecha, y de chiva la parte izquierda. Cuando el “perico ripiao” tomó auge a finales del siglo XIX era heredero de la “tambora” que se derivó de los tambores. El fandango tan recriminado por los intelectuales, religiosos y el poder político fue desde los tiempos de la colonia la más grande manifestación musical y bailable en desarrollo desde los tiempos de la colonia. “Se ha introducido una moda que desdice mucho de las buenas costumbres y la decencia. Me refiero a un bailecito llamado fandango en el que una joven, casi siempre bonita, comienza a bailar en medio de un corral de espectadores que le arrojan sucesivamente sus sombreros a los pies[4]”.

En el 1783 el político y escritor francés Moreau de Saint-Méry, nacido en Guadalupe, estuvo en Santo Domingo. De sus observaciones y hallazgos escribió la obra “Descripción de la parte española de Santo Domingo” en la que recrimina el fandango: “Se ha introducido una moda que desdice mucho de las buenas costumbres y la decencia.

Me refiero a un bailecito llamado fandango en el que una joven, casi siempre bonita, comienza a bailar en medio de un corral de espectadores que le arrojan sucesivamente sus sombreros a los pies". Carlos Batista Matos nos ofrece los detalles más interesantes sobre la evolución de nuestro ritmo en su obra "Historia del Merengue Típico". Narra que los bailes eran un dolor de cabeza para las autoridades desde los inicios de la colonización.

El fandango, por ejemplo, había sido censurado en toda la América hispana. En 1752 el fandango provocó encendidas polémicas en Argentina con la Iglesia Católica en la ofensiva por la moralidad pública. La escandalosa controversia se extendió a otros países. En Ecuador, escribe Coleti en su libro "Quito Colonial, siglo XVIII", citado por Rodríguez Demorizi, el fandango fue calificado de "baile infame, diversión de gente baja, a la que conduce a tales excesos de brutalidad, que sólo recordarlo da espanto". Similar reacción había causado el fandango en Méjico, donde quedaría como baile típico[5]. Sucedería lo mismo con los bailes de los negros reprimidos en la época colonial ya por escandalosos, ya por indecentes, ya por las alegadas invocaciones maléficas, especialmente, en los entierros [6].

La expresión africana que más sobresale en la cultura higüeyana se expresa en la música de "palos" o "atabales" también llamada "bambula" o "quiyombo". Esta tradición musical usa en sus ritos religiosos y celebraciones seculares instrumentos, mayormente, de percusión. Entre ellos sobresale un variado número de tambores. Estos instrumentos clasificados como membranófonos, tubulares y cilíndricos, son de un solo parche o cuero y se tocan en juegos de dos o tres. Estos tambores se diferencian en varios tipos según la construcción de la atadura de su parche, clavado, atado, etc. Además, se construyen de diferentes tamaños utilizando maderas blandas o fáciles de ahuecar, aunque en algunas ocasiones se usan troncos ya huecos por pájaros carpinteros o por termitas. Los negros esclavos practicaban el "yom" o maraca doble de metal. Esta celebración comunal llamada Gagá fue trasladada al país vía Haití. Cuando emiten el código negro para Santo Domingo, en 1784, los bailes de los negros o esclavos, tan exóticos como eróticos, eran el centro de las más airadas protestas de la clase alta.

Medio siglo más tarde, en 1836, el Pbro. Juan Puigvert quien oficiaba en una iglesia del pueblo de Cotuí censuraba con acritud el fandango del que decía "que incitaba a los pleitos más desagradables por el exceso de bebidas". En la villa de Salvaleón de Higüey para formar bailes era necesario la licencia del alcalde y en su ausencia la del cura prohibiéndose "absolutamente todo juego de dados, naipes de envite y revite, condenados con la multa de 4 reales los infractores".[7] Los esclavos no debían "(...) concurrir a

fandangos en donde así estén libres, y, siendo el amo sabedor, a la segunda vez paguen 10 pesos de multa y se castiga al negro severamente".[8] La preocupación por los excesos de tales bailes, especialmente, fuera del casco urbano, donde era más difícil su control, hizo que se reiterara que "de ninguna manera se armen fandangos por los campos por experimentarse en éstos varias ofensas a Dios nuestro Señor". Se penaban con multas de 20 pesos a los vecinos que tuvieran las puertas de sus casas abiertas pasadas las 9 de la noche.[9]

Para el 1840 existía el merengue de orquesta que era ejecutado por las bandas militares. En ese tiempo la banda del Regimiento Ozama, en Santo Domingo, era dirigida por Alfonseca Baris. Para el año de 1874 el merengue típico comenzó a afianzarse. Como estos bailes [10] no cesaban la Iglesia Católica había asumido una campaña de reproche. Los actos indecentes y los pleitos en los bailes eran incesantes y escandalosos. "El 30 de octubre del año 1878 autoridades y personalidades pedían al Gobernador de Santo Domingo que prohibiera los bailes que se celebraban en los barrios San Miguel y Santa Bárbara en Santo Domingo" [11].

Se alegaba que esos bailes, matizados de pleitos, estimulaban la vagancia y restaban fuerza a las guerras y al trabajo del campo. Hubo lugares del país en donde se castigó con un impuesto a todo tipo de baile que se celebrara en el campo. Incluso se llegó a prohibir el tocar y bailar la plena, el baile folclórico de Puerto Rico. En nuestros campos, entonces, las fiestas se trasladaron a las casas y enramadas con lámparas humeantes, a media oscuridad, en donde el olor a hedor y alcohol y "machete en cintura" era común. Las fiestas duraban varios días. Los hombres ensillaban los caballos y se despedían de las mujeres y comenzaba un feriado que podía durar más de una semana. La paga de los músicos se hacía en base a la ingesta de alcohol.

Juan Antonio Alix [12] fue simpatizante del merengue típico y una décima suya, publicada el 28 de febrero de 1900, reza "Consejo de una abuela a su nieta": Tú no vayas, nieta mía/ eso me dijo mi abuela/ a esos bailes de disfraz/ que te muerde la culebra... El instrumento llamado acordeón del que Dionisio Mejía, Guandulito, sería ejecutante de excepción causó una verdadera revolución en el merengue típico a partir de 1874. Este sería el año en que se propagó el uso, no así el de la llegada del instrumento al país, de ser cierta la versión que diera el célebre acordeonista Antonio Abreu, Toño, que dice que cuando se produjo la revuelta contra Cesáreo Guillermo, en 1870, hacía buen rato que él tocaba ese instrumento el cual cargaba al hombro junto con su carabina. El acordeón expandió la popularidad del merengue típico, porque le aportaba más vigor melódico y

mayor velocidad. En poco tiempo el acordeón desplaza los instrumentos rústicos tales como el cuatro, el triple, el tres y el seis. No eran sólo estos los instrumentos que constituían el merengue de orquesta formateado por las bandas militares, ni los que Alfonseca Baris incorporó al fatigado repertorio de su banda en el último lustro de la década de 1840; era poco o nada lo que se sabía de esta música en los ambientes sociales y bailables de la naciente República Dominicana.

La nueva propuesta parecía una tonada más en la orquesta, adscrita al poderoso regimiento del Ozama, en la ciudad capital, pero la voluptuosa cadencia del merengue seducía con rapidez. Esto era notable en las retretas de la Plaza de Armas o en los fogosos bailes del pueblo llano [13]. Sin embargo, la historiografía escrita al alba del siglo XX, y la que se escribiría después, sella en estos instrumentos la génesis del merengue. A éstos sumaría la tambora, guitarra y la güira, que Alfonseca Baris tampoco utilizaría en los merengues que escribía y tocaba con la banda militar en el Regimiento Ozama. El acordeón era importado desde Alemania y para evitar la entrada masiva del mismo le fue cargado un impuesto en los muelles. La censura ni el impuesto afectaron la importación de acordeones. Todo lo contrario.

En pocos meses los grupos típicos disponían del instrumento, porque se adquiría con facilidad. Guandulito, entonces un adolescente, sería la encarnación del liderazgo del merengue típico, precisamente, con el acordeón; símbolo de una realidad social de conflictos políticos, de corrupción, de miserias a la que cantaba, satirizaba e ironizaba con admirable maestría. Pero él cantó también al amor y al despecho, así como las cosas sencillas de la vida. Solía decir que él había nacido con una música natural cuando evocaba ya anciano sus años mozos.

El saxofón tuvo un impacto innovador en el merengue típico tan fuerte como el que había tenido el acordeón; años después en el merengue de orquesta. El saxofón aportaba una mayor fortaleza al ritmo, porque tenía un sonido alto y compacto y era más rico, armónicamente. Avelino Vásquez y Pedro María Lora trascenderían por el virtuosismo en la ejecución. La censura al saxofón no fue tan fuerte como la que había afectado al acordeón desde el 1874. Ese año incorporan el piano al merengue, pero si bien la acción fue motivo de protestas este instrumento no causó tanto impacto en el ritmo; saxofón y piano serían, sin embargo, instrumentos esenciales para el merengue en el siglo veinte y el regreso del merengue de orquesta que había impulsado Alfonseca Baris en 1840. Aunque una calle de Salvaleón de Higüey lleva su nombre la figura de Guandulito ha sido muy poco exaltada.

Guandulito le puso música al “refranero criollo” de José Agustín Puig y Rodríguez (1892-1965); las letras son las siguientes: No te asombre el resuitao/ de lo que ta probocando: / ei culo que quiere fuete, / ei mimo lo anda bucando. Jesucristo, que era probé, / y un chino yamao Confusio, / dijén eto de lo rico: / to lo río cresen susio. Agrádese a quien te ayuda, / que agredesei e de gente: / a cabayo regalao/ no se le miran lo diente. No te impasiente y epera/ si aiguno te b'ayudai: / ai caballo y ai amigo, / no se deben de apurai. Quien no necesita ná, / con un tesoro se topa; / pero aquei que tá dejnú/ tó le biene, meno ropa. Cuando tú saiga de noche/ pa di cruzando berea, / prepárate con un jacho, / que a l'ocuro no hay quien vea. Déjate de criticai/ lo que de seica te toca, / poiquei qu'ecupe p'arriba, / siempre le caí en la boca. Guapo hay mucho ta de má/ ei señalailo jasina; / pero poi guapo que sea/ a to' ei que le dan, camina. Conséibate en tu lugai, / repetao y repetando: /a quien le dien la primera, / to ei mundo le sigue dando. Ei reberensiai e bueno/ haseilo con disimulo, /poique ei que mucho se abaja, / pue sei qu'enseñe hat'ei culo. Ei que sin nadie yamailo/ siempre ta de trasendío, / e de lo que andan bucando/ lo que no se le a peidío. Quien quiere mucho sabei, / no hase má que cabayá, / pué se quea en aprendí/ de tó y en maetro e na. Hay hombre tan asonsao, / que entendeilo yo no acabo: / poi jasei la cosa bien/ cogen la burra po'ei rabo. Quien biene ganando y quiere/ con un reto echai p'alante, / ese come como hormiga/ y caga como elefante. Hay que andai con'ojo aleita, / en'ete mundo maibao: / ei que tiene buena bita, / conoce ai cojo sentao. Dale baloi a lo tuyo, / lo que tu jaga, apresea: / cuando la gallina pone, / d'una ve lo cacarea. No debemo dudai ná/ si ei runrun lo d'entendei: / cuando una cosa se dice, / e poique quié susedei. De arrumaco de mujere no/ noh déjeme yebai: / ei que juega con candela/ muy fasi se pué quemai. Dicen que de cuando en cuando/ daise un bañito no e malo, / manque aiguno piense/ que la cácara guaid'ei palo. Dei que se saiba en un tri, / poique quiso así la sueite, / dice la gente ai míralo: / no tiene jambre la mueite. Es cosa reconocía/ qu'en ei llano o en la loma, / la yagua que tá p'un burro/ no hay baca que se la coma. Pa defendeise, lah mata/ se afincan bien en su ráise, / y por eso e que lo manco, / se bucan do para racaise. Si una te dice que no, / no le baya con querella, / que la paima son mas'aita/ y lo pueico comen d' ella. No hay que apuraise poi na, / poique alegre o asutao, / la vípera nadie muere, / sino ei día señalado. Cuando, poi condesendei, / nuestra decencia no bahta, / pa probai qu'uno ej'un hombre/ hay que paraise en do pata. Confoimaise con la sueite, / e señai de buen agüero: / p'un hombre tai arrancao/ no necesita dinero. La mala maña perduran/ y dan trabajo un ratico: / perro que nace güebero, / le puen quemai ei josico. Nunca e bueno eso de andai/ to lo día de teje-teje, / po de

buenafa primera/ poi la boca muere ei peje. Poi querei abaicai mucho, / el ambisioso se ataca: / pórtese muchoh se quean/ como Perico en la etaca. Ai que se mete contigo, / arrempújale do palo, / pa que sepa lo que cueta/ un peine en cabeyo malo. Ei que sabe sabe; pero, / la rasón e la que indica: / pa jasei lah cosa, a bese, / sabei mucho, peijudica. Mientra ei reto se emborracha, / toma tú, no má, do copa: / en'ei mundo hay que sabei/ nadai y guaidai la ropa. Ei que ayei se desenlió/ y bueibe a enredaise hoy, / ha salió de Guatemala/ pa mateise en Guatapioi. Be depasio y con cuidao/ pa desenredai madeja: / una cosa piensa ei burro/y otra ei que lo apareja. Loor a Dionisio Mejía, higüeyano, precursor del merengue típico dominicano. Nos toca preservar nuestro ritmo vernáculo, porque el día que no exista merengue no habrá Patria ni Estado. Durante la ocupación nació el ritmo “pambiche”. Este es el mismo merengue, pero con más sutileza y más suavidad. Se cuenta que algunos músicos idearon tocar la tambora de otra forma para acomodar el merengue al gusto de los invasores; lograron un golpe que hacía más lento el compás y que los norteamericanos pronto intentarían bailar. El cuerpo melódico del merengue quedaba intacto en el nuevo sonido, pero hubo de llamarle pambiche, porque los opositores de la ocupación impedían que le dijesen merengue. El nombre pambiche parece alegórico a la tela de los camuflajes de los soldados norteamericanos a la que decían “palmbeach”. Con la desocupación se desvanecería el pambiche, pero éste volvería enriquecido al repertorio de las grandes orquestas en la tiranía de Rafael Leónidas Trujillo Molina. [1] Del Castillo González, Epifanio: Algo acerca de las fiestas tradicionales en el Santo Domingo Colonial. Impresora Jackson, Ciudad Trujillo, 1945. Pág. 8. (Cita a Emilio Rodríguez Demorizi del Romancero Dominicano). [2] Op. Cit. Pág. 8 [3] Ibídem. La música en Santo Domingo y otros ensayos. Editora Montalvo. Ciudad Trujillo. 1939. Pág. 43. [4] Según Moreau de Saint-Méry con relación al fandango. [5] Batista Matos, Carlos: Historia del Merengue Típico. [6] En la clase campesina, Higüey era un campo, los entierros, muy pintorescos, eran una mezcla de catolicismo y rituales africanos. Todavía encontramos extrañas excepciones en los mortuorios campesinos y algunos de la ciudad, pero hace apenas 25 años cuando alguien fallecía eran comunes las velas en las manos y un rosario en la otra. En las mujeres los lloros eran a todo pulmón con desmayos que se resolvían untando alcohol o berrón en la cara y el pecho. También se le frotaban los pies con papel periódico. La “comida”, no se usaba la palabra almuerzo, era en común: se procedía a sacrificar una vaca que era servida con víveres de diferentes géneros y todos la comían alrededor de la casa; el té estaba siempre disponible; en las noches y las madrugadas el muerto era velado, no era dejado solo, y se amanecía

“velándolo”; se tocaban palos y atabales si el difunto en vida lo había pedido; las conversaciones giraban en torno a los bienes y las cantidades de reses; se ingería una gran cantidad de alcohol que era servida en “jigüeras”; también era una oportunidad propicia para conquistar a la futura esposa dada la escasa actividad social y por tanto el alto grado de dificultad para conversar con ellas. La post modernidad ha asesinado esos vínculos y ha creado el analfabetismo afectivo. Hoy el modismo es unos lentes oscuros; el que llora lo hace en tono imperceptible sin ataque y sin voceadora; las personas no muestran tanto sentimiento de dolor y algunos hablan de negocios; otros hablan por los celulares muertos de risa; algunos entran a la funeraria, firman el libro de pésames y se marchan raudos y, mucho antes de la medianoche, todos se marchan a dormir a sus hogares. [7] AGN, AH, 7. Ibidem, 6 de septiembre de 1771 y 3 de febrero de 1772. [8] Ibidem, sin fecha. [9] Ibidem, 19 de enero de 1789. [10] Bailar no es pecado. Si se hace en un clima de desorden y borrachera, es malo. Si se hace en un clima de sana diversión y esparcimiento es bueno. David y todo Israel bailaba delante de Yavé con todas sus fuerzas cantando y tocando cítaras, salterios y panderos, címbalos y trompetas (1 Cro 13, 8). El hijo mayor estaba en el campo. Cuando al volver llegó cerca de la casa, oyó la música y el baile (Lc 15, 25). [11] Batista Matos, Carlos: Historia del Merengue Típico. [12] Alix estuvo integrado a las fuerzas colonialistas españolas durante la Restauración y sirvió en muchas ocasiones a los poderosos del país. [13] Ibídem.